



«Reader! Bruder!»: Retorica della narrazione e retorica della lettura

Federico Bertoni

Anche se voi vi credete assolti
siete lo stesso coinvolti.

Fabrizio De Andrè

1. Splendori e miserie della retorica

Per progettare un libro, diceva Calvino, la prima cosa è sapere cosa escludere. Procediamo dunque per esclusioni successive, con una rapida delimitazione del campo d'indagine. Non tratterò nessuna storia sintetica della retorica, sapere complesso che cresce nei secoli dei secoli e arriva a nutrire le nostre discipline, teoria letteraria su tutte. Nessuna ricognizione sistematica sul ruolo della retorica nell'ambito degli studi letterari. Mi limito solo a un rapidissimo sguardo sulla modernità, quando il sapere retorico vive una storia particolarmente accidentata: attraversa una fase di corsi e di ricorsi che ne spostano il baricentro all'interno dell'istituzione, modulandone ruolo e valore rispetto alle articolazioni del campo letterario e ai soggetti che vi agiscono: la produzione degli scrittori, la critica degli studiosi, l'insegnamento dei professori. È un panorama dinamico e variegato in cui spicca un dato storicamente significativo, e piuttosto sorprendente: la «rinascita della retorica» (Battistini e Raimondi 1984: 496ss.) nella seconda metà del Novecento, strana primavera di un fiore tardivo: il



rinnovato splendore di un edificio dottrinale che sembrava in rovina, espulso gradualmente dalla scuola, chiuso nella riserva indiana di *rétori* ed eruditi, minato alle fondamenta dalle estetiche moderne – Romanticismo, Naturalismo, Avanguardie, Modernismo – che ne hanno attaccato l’astruso rigore in nome di altri valori e parole d’ordine: genio, sincerità, naturalezza, realtà, vita, creatività, sperimentazione...

Ma a un certo punto la prospettiva cambia. Appaiono nuovi studi con metodi e approcci diversi, obiettivi che variano in base ai punti di vista e agli assunti teorici degli studiosi. È un territorio molto articolato in cui si indovinano comunque due direttrici principali. Da un lato un ritorno più o meno filologico alle fonti, la riscoperta di questo enorme giacimento culturale di cui può essere incipit ed emblema il capolavoro di Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino* (1948), o da un’altra prospettiva gli *Elementi di retorica* di Lausberg (1949). D’altro lato, in linea con lo sviluppo di nuove discipline (linguistica strutturale, semiotica, *nouvelle critique*, estetica della ricezione), si assiste al tentativo di innestare il sapere tradizionale su altri presupposti teorici e metodologici, il cui prodotto sono le cosiddette «neoretoriche» o «nuove retoriche». Impossibile, ovviamente, rendere conto di una bibliografia sterminata. Mi limito a elencare solo alcuni testi che a vario titolo marcano tappe significative: Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives* (1950), Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell’argomentazione: La nuova retorica* (1958), Wayne C. Booth, *Retorica della narrativa* (1961), Roland Barthes, *La retorica antica* (1970), Gruppo μ , *Retorica generale* (1970), Cleanth Brooks e Robert Penn Warren, *Modern Rhetoric* (1972), Gérard Genette, *La retorica ristretta* (1972), Paul Ricoeur, *La metafora viva* (1975), Michel Charles, *Rhétorique de la lecture* (1977), Paul de Man, *Allegorie della lettura* (1979), Marc Fumaroli, *L’età dell’eloquenza* (1980), Andrea Battistini ed Ezio Raimondi, *Le figure della retorica* (1984).

Ci sono certamente molti effetti di questa nuova valorizzazione della retorica, impossibili da censire nel dettaglio. Indico sinteticamente tre punti:

1) Grazie alla rinascita della retorica, alcuni paradigmi e strumenti della critica letteraria cominciano a essere mutuati da altri ambiti disciplinari (storiografia, giurisprudenza, scienza politica, semiotica applicata alla pubblicità o ai mezzi di comunicazione di massa), secondo quelle «convergenze» messe a fuoco in un recente volume di Remo Ceserani (2010);

2) Si delinea un nesso sempre più stretto tra retorica e narrazione, nel senso che molte prerogative dell'arte della persuasione vengono fagocitate dal discorso narrativo, a scapito di altre modalità tradizionali (e ben più importanti) come l'argomentazione, il discorso probativo o logico-deduttivo (nella struttura del discorso classico, la *narratio* è un elemento opzionale). Così, in un processo che ha subito una grande accelerazione negli ultimi anni, la narrazione viene concepita sempre più come un discorso di potere (o di contropotere), in linea con la tesi neoaristotelica che Wayne Booth proponeva già nel suo libro del 1961, poi ampliato nel 1983: il testo narrativo è un dispositivo retorico che permette all'autore (implicito) di imporre al lettore (implicito) una certa visione del mondo, dunque anche un sistema di norme e di giudizi a cui il destinatario, «incurante delle sue opinioni e delle sue abitudini reali», deve conformarsi, subordinando «il cuore e la mente al libro per apprezzarlo pienamente» (1996: 142);

3) Si assiste a una convergenza funzionale tra la rinascita della retorica e lo sviluppo dell'estetica della ricezione nel corso degli anni Settanta. Al di là dell'estrema varietà di paradigmi teorici e approcci critici (cfr. Bertoni 1996), questo nuovo interesse per il polo del destinatario riprende e riattualizza lo spirito di fondo della retorica: forza i confini di quella che Genette ha chiamato la «retorica ristretta», cioè limitata alle figure, a un'arte normativa per ornare il discorso (1976: 17ss.), per recuperare l'autentico *potere* della retorica che si esercita in termini di *effetto* (logico, morale, emotivo, pragmatico) su un destinatario, in una particolare situazione comunicativa. In questa logica, il testo ha il compito primario di «controllare l'effetto» (Charles 1977: 106). Un vero e proprio ritorno alle origini che possiamo mettere sotto il sigillo della classica definizione di Lausberg: «La retorica è un sistema più o meno elaborato di forme linguistiche e di concetti che

possono servire allo scopo di ottenere l'effetto desiderato da colui che parla in una data situazione» (1969: 9).

È questa la cornice teorica in cui vorrei disegnare la parte analitica del mio percorso. Il campo d'indagine è il circuito comunicativo istituito dall'opera letteraria, dunque la triangolazione funzionale tra le parti in causa della relazione: il narratore come soggetto di potere, il testo come dispositivo retorico, e il lettore come destinatario e garante ultimo del senso.

2. Il potere delle parole

Riparto da un noto pregiudizio, radice di alcune connotazioni negative della retorica e bersaglio prediletto di quello che Jean Paulhan ha chiamato «il Terrore nelle Lettere». La retorica tende a istituire e a praticare una scissione programmatica tra le parole e le cose, tra il piano dell'espressione e il piano del contenuto. Il *rétore* – nella sua accezione negativa – è un “parolaio”, un sofista che stordisce l'uditorio con parole vuote, fini a se stesse, che non rimandano a nulla di concreto.

In qualsiasi forma a noi si presenti, il Terrore sembra limitarsi ad alcune idee semplici che si lascino facilmente riassumere. Per prima cosa certe parole avrebbero la facoltà di esercitare un singolare potere sull'animo e sul cuore degli uomini, *indipendentemente dal loro significato*. (Paulhan 1989: 41)

C'è anche chi, come Giorgio Manganelli, rivendica in modo provocatorio questo presunto divorzio tra forma e contenuto:

Quel che mi affascina nel discorso della retorica è l'assoluta indifferenza a ciò di cui si parla, ai sentimenti, gli affetti, i conflitti, le visioni, le depressioni e le euforie che dan vita e morte a un testo; amo della retorica la sublime vocazione all'indifferenza, lo spregio dell'emotivo, l'implicito sarcasmo per le ambizioni del poeta, magari del vate, di colui che si vanta di interpretare il

proprio tempo, o fare altre cose disdicevoli ed improbabili; la retorica è meschina, è arida, è crudele, e soprattutto è fatua. (1994: 63)

Ora, vorrei tentare di mettere alla prova questo pregiudizio su alcuni testi novecenteschi che dispiegano un poderoso armamentario retorico, che investono il lettore con tutto il *potere delle parole* (cfr. Bagni 2003: 160ss.) ma che al tempo stesso mobilitano una serie di *cose* molto urgenti e concrete, sollecitando alcuni nuclei profondi dell'esperienza umana: il desiderio, l'ossessione, la follia, l'amore, la colpa, la solitudine, la violenza, la morte. Sono testi in cui il narratore è al tempo stesso un abile *rétore* e una spaventosa «macchina desiderante», un soggetto di desideri aberranti o criminali che creano un cortocircuito esplosivo tra quelli che Calvino chiamava il «mondo scritto» dell'opera e il «mondo non scritto» dell'esperienza reale. Sono tre romanzi, pubblicati nell'arco di circa cinquant'anni, due dei quali sono già passati alla storia come grandi "casi" letterari: *Lolita* di Vladimir Nabokov (1955), *Money* di Martin Amis (1984) e *Le Benevole* di Jonathan Littell (2006).

3. Romanzo criminale

Vediamo intanto di enucleare alcune analogie che ci permettano di cucire nella stessa trama tre romanzi in realtà molto diversi. Dal punto di vista della situazione narrativa, siamo di fronte a testi narrati in prima persona, in relazione autodiegetica, con una rigorosa restrizione sul punto di vista del narratore-protagonista. Opzione di per sé molto comune e non particolarmente distintiva se non fosse per la particolare postura enunciativa, per il timbro, per quell'intonazione inconfondibile che fa di queste voci narranti la peculiarità più vistosa (non solo in senso formale) dei tre romanzi: voci querule, invadenti, costantemente traslate sul piano del discorso: voci che affiancano alla narrazione della storia un raddoppiamento metadiscorsivo fatto di commenti, giudizi, giochi di parole, apostrofi al lettore, *mise en abyme*, artifici figurali e *tour de force* retorici di ogni tipo.

D'altra parte, se investono molto sul piano formale, attivando anche registri di tipo ludico e metanarrativo (soprattutto *Lolita* e *Money*), sono romanzi che mobilitano grandi questioni etiche legate ai temi trattati e alla caratterizzazione dei protagonisti, nel migliore dei casi mascalzoni, nel peggiore veri e propri criminali. Il sedicente "poeta" di *Lolita* è un pedofilo impenitente che distrugge l'esistenza di una ragazzina, un prodigioso concentrato di malafede che mente, spia, dissimula, schiavizza, sequestra, uccide, piega intere trame e vite all'onnipotenza del suo desiderio senza perdere l'ambigua consolazione della letteratura e l'ostentata convinzione di essere innocente, vittima di un sortilegio o dei capricci del fato. In *Money*, il nostro Virgilio nel paludoso inferno degli anni Ottanta esibisce a sua volta un notevole *physique du rôle*: è un alcolizzato, pornografo incallito, devastato da overdosi di cibo-spazzatura, che ostenta con grande compiacimento la sua degradazione fisica, psicologica e morale. Nelle *Benevole* abbiamo addirittura un ufficiale delle SS non pentito: di per sé non un mostro ma anzi un uomo colto, sensibile, intellettualmente complesso, che della sua raffinata cultura si fa alibi e schermo rispetto a un doppio ordine di azioni: quelle private in cui sfoga un inverosimile repertorio di ossessioni (sadismo, incesto, feticismo, coprofilia, omicidio), e quelle pubbliche che lo rendono protagonista della più colossale macchina di distruzione della storia, riuscendo non solo a farla franca ma anche a protestare fino in fondo la sua buona fede, come tanti altri che avrebbero fatto solo il loro dovere.

Vale la pena di segnalare anche un'analogia strutturale che ha un certo peso nell'impianto retorico dei romanzi. Tutti e tre non iniziano direttamente ma sono preceduti da un testo introduttivo, una soglia paratestuale che esplica alcune importanti funzioni strategiche. Nabokov ci offre l'esempio più classico, ripresa parodica del *topos* del manoscritto ritrovato: una *Prefazione*, firmata dallo psichiatra John Ray, che spiega al lettore come il curatore sia venuto in possesso della «confessione» redatta in carcere da Humbert Humbert, morto di trombosi coronarica prima del processo. *Money* è preceduto da una breve nota in corsivo, datata «Londra, settembre 1981» e firmata con le iniziali «M.A.»: dunque un testo riconducibile all'autore, o forse a una

sua prima controfigura, visto che Martin Amis è a sua volta un personaggio del romanzo che entra in contatto diretto con il protagonista. Nella nota, il romanzo viene definito «il messaggio di un suicida» rivolto non tanto agli amici del protagonista ma proprio «a te, mio caro e gentile amico, a te» (Amis 1999: 3). Nelle *Benevole* troviamo un primo capitolo che non implica l'intervento di un'altra voce o di un'istanza autoriale, perché è già narrato a tutti gli effetti dal protagonista, ma che ha uno statuto diverso rispetto ai capitoli successivi. Di fatto è una sorta di prefazione inglobata nel corpo stesso del romanzo, un'apologia preventiva che si apre con un'apostrofe tanto accorata quanto aggressiva, citazione esplicita del primo verso della *Ballata degli impiccati* di François Villon (1498): «*Frères humains*».

Dunque, tre romanzi che si sporgono sul limitare della morte, come messaggi in bottiglia giunti su una spiaggia. La confessione di un assassino morto in carcere, il messaggio di un suicida, le memorie di un criminale nazista che prende la parola da un metaforico aldilà (la dedica del libro è «Per i morti»), come i condannati di Villon che pregano i vivi di intercedere per loro. È questo infatti il punto nodale, nel quadro teorico che ho cercato di delineare in apertura. Perché tutti e tre i libri sono esplicitamente costruiti sulla relazione con il destinatario, che è al tempo stesso il bersaglio del discorso e lo strumento con cui si sostiene. Investono moltissimo su quelle che Wolfgang Iser ha chiamato le «strutture di risposta-invito», cioè quell'insieme di strategie e di tecniche di controllo con cui il testo orienta i suoi effetti e offre al lettore un ruolo prestrutturato in cui calarsi, e in cui giocare la difficile partita del senso (cfr. Iser 1987: 73-74). Non a caso, i narratori mostrano un bisogno compulsivo di chiamare in causa i lettori, ora di aggredirli e ora di sedurli, comunque di renderli partecipi o addirittura complici di ciò che viene loro raccontato. Il lettore viene invocato appunto come un *fratello*, ma un fratello ambiguo e inaffidabile, oggetto di disprezzo, supplica, ostilità o empatia, il cui archetipo si trova ovviamente nell'ultimo verso del poema d'apertura delle *Fleurs du mal*: «*hypocrite lecteur – mon semblable, mon frère*».

4. Reader! Bruder!

È certamente a questo modello e a questo luogo intertestuale che rimanda il “poeta” Humbert Humbert quando interpella il lettore con un vocativo bilingue: «Lettore! Bruder!» (Nabokov 1996: 326). Nella complessa tessitura vocale di *Lolita*, l’apostrofe al destinatario è certamente una delle figure più ricorrenti ed efficaci, nel quadro di un circuito comunicativo molto articolato che prevede narratori multipli, collocati di volta in volta su diversi livelli testuali.

A un primo livello troviamo le invocazioni rivolte alla stessa Lolita, personaggio a sua volta multiplo, donna moltiplicata e prismatica, demoniaca ninfetta e volgare ragazzotta americana, che si muove tra l’orizzonte diegetico della storia narrata e i fantasmi verbali del suo nevrotico amante ormai chiuso in carcere e condannato alla scrittura, il cui «trastullo sono solo le parole» (*ibid.*: 45). Lo si vede già dalla prima frase del romanzo: «Lolita, luce della mia vita, fuoco dei miei lombi» (*ibid.*: 17). Dissoluzione del personaggio in un nome, in un fantasma verbale eternato dall’opera d’arte, come le donne cantate dai poeti (Lesbia, Laura, Silvia...): memorabile incipit che trova una chiusura a specchio nell’apostrofe con cui Humbert suggella il suo monologo torrenziale, convinto che solo la scrittura potrà redimere entrambi dalla morte: perché «questa è la sola immortalità che tu e io possiamo condividere, mia Lolita» (*ibid.*: 383).

Se gli appelli a Lolita attivano i registri emotivi più intensi e toccanti, molto diverse anche dal punto di vista retorico e narratologico sono le apostrofi rivolte al narratario vero e proprio, che si scompone in un duplice circuito comunicativo. Nella prima cornice, Humbert Humbert è l’imputato in un processo (e l’avvocato di se stesso) che redige un memoriale difensivo destinato ai giurati, dunque a una sorta di lettore interno che dovrà giudicarlo in tribunale. «Vostro onore», «Signore e signori della giuria», «Alati signori della giuria» (dove affiora un’allusione criptata ai *winged seraphs* di uno dei fondamentali intertesti del romanzo, *Annabel Lee* di Poe): Humbert attinge a un vasto repertorio di formule per interpellare, blandire o aggredire i suoi giudici penali, talvolta con un’esplicita declinazione *gender* da cui

traspare la sua feroce misoginia. Valga per tutti un episodio cruciale, il vero punto di svolta della trama, cioè la prima notte che Humbert e Lolita trascorrono insieme nel fatale albergo dei *Cacciatori incantati*. Il sipario si apre con una prima apostrofe strategica: «Dame della giuria, mi appello alla vostra indulgenza! Consentitemi di rubare un piccolissimo frammento del vostro tempo prezioso! Eccoci dunque a *le grand moment*» (*ibid.*: 157). È infatti un momento delicatissimo. Il mascazone ha drogato Lolita con un sonnifero e l'ha rinchiusa in camera per offrirci l'«ermetica visione» di lei seduta sulla sponda del letto, principessa da fiaba ormai «prigioniera del suo sonno di cristallo». Nonostante i progetti bellicosi, è però costretto a trascorrere una notte insonne e delirante di fianco a Lolita addormentata, fino al risveglio in cui tutto appare in una luce diversa, compreso il bilancio dei delitti e delle pene. E qui una nuova apostrofe alle donne sigilla specularmente tutto l'episodio:

Frigide gentildonne della giuria! Io pensavo che mi ci sarebbero voluti mesi, forse anni, per trovare il coraggio di rivelarmi a Dolores Haze; ma alle sei lei era completamente sveglia e alle sei e un quarto eravamo, tecnicamente, amanti. Sto per dirvi una cosa molto strana: fu lei a sedurre me. (*Ibid.*: 168)

C'è poi un secondo, più ampio circuito comunicativo in cui Humbert è uno scrittore che redige un manoscritto destinato a essere pubblicato come libro e dunque rivolto a un «lettore» vero e proprio, destinatario di un vastissimo campionario di apostrofi: pronomi e verbi di seconda persona, vocativi, esclamazioni, domande dirette, inviti a immaginare o a partecipare direttamente alle scene descritte, ecc. Anche qui solo un esempio, tratto sempre dall'episodio della notte in albergo:

Ti prego, lettore: per quanto possa esasperarti il protagonista di questo libro, col suo cuore tenero, la sua sensibilità morbosa, la sua infinita circospezione, non saltare queste pagine essenziali! Prova a immaginarmi; se tu non mi immagini, io non esisterò;

cerca di discernere la cerbiatta che è in me, tremante nella foresta della mia empietà; concediamoci addirittura un sorriso! Dopotutto non c'è niente di male, in un sorriso. (*Ibid.*: 165)

In questo senso, il carattere scandaloso di *Lolita* non è dovuto tanto al contenuto esplicito del libro o alle scene di carattere erotico, che in fondo sono poche, costruite secondo un principio di allusività metaforica e inserite in quella che Maurice Couturier ha chiamato «struttura detumescente» (1996: 203): cioè un progressivo (e paradossale) calo di tensione erotica che accompagna lo sviluppo dell'effettiva relazione carnale con Lolita, tanto che i pochi episodi scabrosi sono collocati nella parte iniziale del romanzo, quando il desiderio abnorme di Humbert si gioca tutto sul piano dello sguardo, della fantasticheria e della trasfigurazione poetica (o meglio «poerotica»)¹. Perché il vero scandalo del libro sta nella sua retorica avvolgente, nel *modus* e non nel *dictum*, nell'arco voltaico che si accende tra la voce querula del narratore e l'orecchio di un lettore costantemente provocato, sedotto, aggredito, reso giudice e complice al tempo stesso. È insomma uno specifico *effetto di lettura* a rendere questo libro ancora estremamente inquietante: è l'effetto di parziale, variabilissima ma in parte inevitabile identificazione che il lettore prova nei confronti di un narratore abilissimo, una specie di incantatore del linguaggio, che mobilita tutte le nostre emozioni (riso, rabbia, indignazione, pietà) e che cerca di trascinarci dalla sua parte, salvo renderci conto, con un effetto di choc, che si tratta di un delinquente capace delle azioni più infami, moralmente ignobili e giuridicamente criminali. Come scrive Lionel Trilling,

¹ Secondo Couturier, il *mode poérotique* (*poétique+erotique*) è la particolare modalità espressiva con cui è costruito il libro: «Ciò che rende questo romanzo particolarmente sconvolgente è il fatto che la perversione sessuale sia travestita con gli strumenti poetici più sofisticati e che il maestro di virtù sia, in fin dei conti, il perverso stesso divenuto narratore». (1996: 181)

ci ritroviamo particolarmente scioccati quando ci rendiamo conto che, durante la lettura del romanzo, finiamo virtualmente per passar sopra alla violazione che descrive [...] Siamo stati sedotti e resi conniventi con la violazione, perché abbiamo permesso alle nostre fantasie di accettare ciò che sappiamo essere rivoltante. (1958: 14)

Che si tratti di un effetto perfettamente calcolato è ribadito anche da un passo della *Prefazione* firmata dall'editore fittizio John Ray, dove Nabokov prefigura, quasi in forma di *mise en abyme*, questa ambigua relazione con il lettore reale. Tra le altre cose, il curatore cerca infatti di cautelarsi rispetto al carattere "immorale" della storia: sottolinea che nel romanzo «non si trova un solo termine osceno» e che le poche scene «afrodisiache» sono «strettamente funzionali allo sviluppo di una storia tragica», e come tali non censurabili (Nabokov 1996: 12-13). Formula quindi un severo giudizio sul protagonista che è evidentemente la reazione a un profondo turbamento emotivo:

Non ho alcuna intenzione di mettere «H.H.» in una luce favorevole. Egli è indubbiamente un individuo ripugnante ed abietto, un fulgido esempio di lebbra morale, una commistione di ferocia e lepidezza che rivela forse un'infelicità estrema, ma non contribuisce affatto a rendercelo simpatico. [...] È un anormale. Non è un gentleman. Ma con quanta magia il canto del suo violino sa evocare una tenerezza, una compassione per Lolita che ci fanno leggere rapiti il libro mentre ne aborriamo l'autore! (*Ibid.*: 13-14)

Qui, il povero John Ray confessa candidamente di essere caduto in pieno nella trappola di parole ordita dal testo. Anticipa la futura reazione del lettore e gli mostra quanto sia delicata la sua posizione, oggetto di un attacco continuo con cui il narratore cerca di trasformarlo in un amico, in un fratello, comunque in un complice di cui guadagnare la simpatia e l'indulgenza. Personaggi, giudici, lettori: è su questo bersaglio multiplo che Humbert dirige tutte le bocche da fuoco del suo arsenale retorico, per guadagnarsi al tempo stesso il perdono della legge e l'immortalità che solo l'opera d'arte può dare.

5. *Brother, sister*

A differenza di Humbert Humbert, criminale travestito da gentiluomo, John Self è un uomo volutamente e consapevolmente sgradevole. Cinico, volgare, arrivista, si autodefinisce una «persona oscena», un uomo «fatto di spazzatura» la cui unica aspirazione «è fare un mucchio di soldi» (Amis 1999: 223, 316 e 113). Regista pubblicitario, sembra avere introiettato i lati più discutibili del suo mestiere fino a diventare una caricatura ambulante della società dei consumi, nella particolare fase di accelerazione a cui si assiste nel corso degli anni Ottanta. Fast food, alcool, televisione, pornografia e cultura trash sono i suoi alimenti quotidiani, unici simulacri certi della sua labile identità. C'è un passo rivelatore in cui parla dei suoi molteplici hobby, tutti «tendenzialmente pornografici»:

L'elemento del piacere solitario è sempre essenziale. Fast food, spettacoli erotici, videogames, slot-machine, cassette porno, riviste per adulti, alcol, bar, risse, televisione, seghe. Ho un sospetto riguardo alla faccenda delle seghe, o comunque, alla loro frequenza pressoché insostenibile. Io ho bisogno del contatto umano. Non essendoci in giro altro essere umano, faccio da me. (*Ibid.*: 83)

Come Humbert, John Self è dunque un altro solipsista incallito, disperatamente chiuso in se stesso e nelle sue ossessioni, che però ricerca un surrettizio contatto umano attraverso la scrittura. Ricaduta formale di questo bisogno è un uso martellante dell'apostrofe che crea una sorta di controcanto ossessivo, una voce in falsetto che accompagna tutta la narrazione della storia. Impossibile, anche qui, esemplificare in modo esaustivo un immenso repertorio di formule allocutive: dalle semplici esclamazioni vocative, con pronomi e verbi di seconda persona o vari appellativi («amico», «ragazzi», «caro signore», «signora mia», «fratello», «sorella»), agli intermezzi faticosi con cui rinsaldare il contatto («capisci quello che ti dico?», «vuoi sapere una cosa?», *ibid.*: 373 e 418); dai dialoghi diretti («Te la ricordi Martina,

Martina Twain? Ora non dirmi che te ne sei scordato. Come stai a memoria, amico? Ehi sorella, e tu?», *ibid.*: 144), fino agli inviti ad agire in una presunta realtà extratestuale per mettersi in contatto con i personaggi: «Fielding si sta sottoponendo a test psichiatrici [...] Vuoi sapere perché l'ha fatto? Vuoi saperlo davvero? D'accordo, allora chiama Beryl. Telefona alla sua mamma. Ti do il numero. Lei ti dirà perché. [...] Il numero 2210-6110. Prefisso 215» (*ibid.*: 452).

Ora, un po' come in *Lolita*, l'identità di questo «sconosciuto terrestre» (*ibid.*: 49) a cui il narratore rivolge tante attenzioni è estremamente mutevole: è una maschera che si può ridisegnare di volta in volta a seconda dell'occasione. In alcuni casi John si rivolge a un suo simile, un vero e proprio fratello di sangue: dunque un lettore maschio, tendenzialmente misogino, volgare e mascalzone come lui:

Ho picchiato delle donne. Sì, lo so, lo so: non è bello. Per assurdo che possa sembrare, è difficile farlo, in un certo senso. Tu l'hai mai fatto? Ragazze, signore, ne hai mai menata qualcuna? Mica facile. È un passo importante, specie la prima volta. Dopodiché, però, diventa sempre più facile. (*Ibid.*: 26)

In altri casi si rivolge indifferentemente a uomini e donne, con una doppia apostrofe (*brother, sister*) che è uno dei tratti salienti del suo armamentario retorico:

Questa mattina ho aperto gli occhi e ho pensato, accidenti, non mi ero mai sentito così vecchio. [...] E sarà lo stesso ogni giorno della vita. Anche per te, fratello. E per te, sorella. Come ti va? Tutto okay? (*Ibid.*: 460)

In altri casi ancora, il bersaglio preso di mira è esplicitamente una donna:

Ehi, se tu fossi qui adesso, sorellina, mamma, figlia, amante (nipote, zietta, nonnina), forse potremmo chiacchierare un po' e rannicchiarci vicini – niente porcherie. Solo incastrarci a

cucchiaino. Forse mi lasceresti appoggiare il faccione grigio tra le dolci parentesi alate delle tue scapole. Non mi passa altro per la mente, credimi. Lo so che sei una creatura innocente. Una che non fuma, non beve e non scopa tanto in giro, scommetto. Mi sbaglio? È per questo che ti amo... (*Ibid.*: 135)

Nonostante l'arroganza e il compiacimento con cui John esibisce al lettore i suoi lati più sgradevoli (c'è un passo in cui minaccia addirittura di picchiarlo, *ibid.*: 45), la sua torrenziale retorica rivela un disperato bisogno di complicità, partecipazione, calore umano e forse anche assoluzione morale.

Fratello, sorella, sii corretto a questo punto e fatti partecipe della storia. Aiutami a uscirne. (*Ibid.*: 82)

Ehi, fratello, versami da bere. Ne ho bisogno. Fammi sentire la tua mano sulla spalla. Identificati. Mostrati solidale. Regalami un po' di tempo. (*Ibid.*: 382)

C'è un passo in cui gli propone addirittura di pagarlo con denaro contante in cambio di ammirazione e solidarietà:

Se adesso tu fossi qui, è probabile che ti infilerei in mano un po' di contante, venti, trenta dollari, anche di più. Quanto ti serve? Quanto hai? E cosa saresti disposto a fare per me, fratello, sorella? Mi metteresti un braccio sulla spalla dicendo che sono proprio un tipo in gamba? Ti pago, sai? Ti posso dare dei soldi in cambio. (*Ibid.*: 57)

Dietro questi fuochi d'artificio verbali si intravede insomma un obiettivo primario: rendere il lettore corresponsabile di quello che legge, non spettatore passivo di un'umanità e di una realtà degradata ma partecipante attivo, protagonista, immerso suo malgrado in questo pantano morale e culturale.

Lo stesso nome del protagonista è una trappola per l'identificazione. C'è un episodio in cui John, dialogando con una

donna, dice di chiamarsi Martin e di essere scrittore. Cerca dunque di usurpare l'identità del suo stesso autore, Martin Amis, che nel frattempo ha cominciato a frequentare. Poi aggiunge un commento che al lettore italiano può ricordare l'incipit di *Troppi paradisi*, anche se Siti ha dichiarato di ispirarsi ad altra fonte: «lo odio il mio nome. Voglio dire, supponi di avere un figlio, un maschio: non sai fare di meglio che chiamarlo John? Io mi chiamo John Self. Come tutti del resto, no?» (*ibid.*: 122). John, ribadisce più avanti, è un nome che «fa venire in mente solo banalità» (*ibid.*: 212) e che, abbinato al cognome *Self*, definisce l'identità di un uomo generico, uno specchio opaco in cui qualunque lettore può riconoscere la propria banalità. È un modo per dire: voi siete come me, ognuno di voi può essere un John Self; e se io faccio schifo, come vi mostro senza pudore e ritegno per più di quattrocento pagine, voi non siete molto meglio, e dunque questo schifo degli anni Ottanta in cui sguazzo allegramente è anche un problema vostro, che vi riguarda da vicino.

6. *Frères humains*

È proprio questa, su un registro molto più tragico, la posta in gioco dell'apostrofe con cui Littell apre *Le Benevole*. È il contagio verbale della colpa, la peste del linguaggio, la capziosa chiamata in correità di chi apparentemente non c'entra nulla. Ma se aprite il libro e leggete, in qualche modo accettate la sfida:

Fratelli umani, lasciate che vi racconti com'è andata. Non siamo tuoi fratelli, ribatterete voi, e non vogliamo saperlo. Ed è ben vero che si tratta di una storia cupa, ma anche edificante, un vero racconto morale, ve l'assicuro. Rischia di essere un po' lungo, in fondo sono successe tante cose, ma se per caso non andate troppo di fretta, con un po' di fortuna troverete il tempo. E poi vi riguarda: vedrete che vi riguarda. Non dovete credere che cerchi di convincervi di qualcosa; in fondo, come la pensate è affar vostro. Se mi sono deciso a scrivere, dopo tutti questi anni, è per mettere in chiaro le cose per me stesso, non per voi. (Littell 2008: 5)

Dal punto di vista delle figure retoriche, ci troviamo di fronte a un esempio perfetto di *preterizione*. In parte è vero che Maximilien Aue scrive per se stesso, per riannodare il filo della sua esperienza e forse anche «per rimescolarmi il sangue, per vedere se posso ancora provare qualcosa, se so ancora soffrire un po'» (*ibid.*: 14). Ma il senso ultimo del suo racconto è racchiuso nelle orecchie di chi non parla, quei «fratelli umani» a cui domanda comprensione e ascolto, mimando le voci degli impiccati di Villon, per ottenere l'assoluzione da colpe di cui non si mostra affatto pentito. È a loro che chiede il sangue con cui nutrire il cadavere della sua storia, come le ombre dell'Ade che Ulisse tiene lontane con la spada. E sta solo al lettore decidere se farsi contagiare da questa parola avvelenata, se accettare una sfida rischiosissima. La posta in gioco è molto alta, e i termini del contratto estremamente onerosi. Non tanto perché bisogna prendere sul serio l'argomento giuridico che anche Aue, come Eichmann, porta avanti in varie occasioni: «Ciò che ho fatto, l'ho fatto con piena cognizione di causa, pensando che si trattasse del mio dovere e che dovesse essere fatto, per quanto sgradevole e increscioso fosse» (*ibid.*: 19). Ma soprattutto perché bisogna affrontare e giocare sulla propria pelle l'implicazione più devastante del ragionamento: se questa gigantesca macchina di distruzione è stata resa possibile non tanto dai mostri e dai sadici ma da tanta gente "normale", mediamente vigliacca, mediamente adattabile e influenzabile dalle circostanze, allora che cosa avrei fatto io? Come mi sarei comportato in quelle circostanze? E soprattutto, chi mi garantisce che i principi morali e politici oggi apparentemente così saldi potessero reggere anche in una situazione come quella? Chi mi garantisce che non succederà più? Lo diceva Primo Levi da tutt'altro punto di vista: «È avvenuto, quindi può accadere di nuovo: questo è il nocciolo di quanto abbiamo da dire» (Levi 1991: 164). Perché in fondo «guerra è sempre», come disse memorabilmente Mordo Nahum, il greco della *Tregua* (Levi 1997: 57). E Aue cinicamente ribadisce: «siete proprio sicuri che abbiamo imparato la lezione? Siete sicuri che non accadrà più? Siete sicuri, addirittura, che la guerra sia finita? Per certi versi la guerra non è mai finita» (Littell 2008: 18). La sua retorica aggressiva colpisce esattamente in questo punto delicatissimo:

Io sono colpevole, voi non lo siete, mi sta bene. Ma dovrete comunque essere capaci di dire a voi stessi che ciò che ho fatto io, l'avreste fatto anche voi. Forse con meno zelo, ma forse anche con meno disperazione, comunque in un modo o nell'altro. Penso che mi sia permesso concludere come un fatto assodato dalla storia moderna che tutti, o quasi, in un dato complesso di circostanze, fanno ciò che viene detto loro di fare; e, scusatemi, non ci sono molte probabilità che voi siate l'eccezione, non più di me. [...] Ma tenete sempre a mente questa considerazione: forse avete avuto più fortuna di me, non siete migliori. (*Ibid.*: 21)

I patti sono chiari. Se il lettore non è disposto ad accettare le condizioni, tanto vale «chiudere questo libro e buttarlo nella spazzatura»:

Di pazzi ce ne sono ovunque, sempre. I nostri tranquilli sobborghi pullulano di pedofili e psicopatici [...] Quegli uomini malati non sono niente. Gli uomini comuni di cui è composto lo Stato – soprattutto in periodi di instabilità –, ecco il vero pericolo. Il vero pericolo per l'uomo sono io, siete voi. E se non ne siete convinti, inutile continuare a leggere oltre. Non capirete niente e vi arrabbierete, senza alcun vantaggio né per voi né per me. (*Ibid.*: 22-23)

Sta qui la carica provocatoria ed effettivamente scandalosa del romanzo, al di là dell'insistenza morbosa con cui Littell rappresenta massacri, torture, parricidi, incesti o perversioni sessuali assortite: disporsi a leggerlo accettando la premessa di essere davvero i «fratelli umani» di questo ignobile criminale; spazzare via tutte le cautele ipotetiche e dirsi: ebbene sì, anche questo è un uomo, e non lo posso relegare facilmente nel campo di una alterità radicale o mostruosa, rispetto alla quale posso sentirmi al sicuro. Quegli uomini che chiamiamo «aguzzini», dice ancora Levi, «erano fatti della nostra stessa stoffa, erano esseri umani medi, mediamente intelligenti, mediamente malvagi: salvo eccezioni, non erano mostri, avevano il nostro viso, ma erano stati educati male» (1991: 166-67). Maximilien Aue lo sa: ne fa

uno degli strumenti essenziali della sua retorica malefica, come ribadisce alla fine del primo capitolo: «Sono un uomo come gli altri, sono un uomo come voi. Ma via, se vi dico che sono come voi!» (Littell 2008: 25).

Ora, questo preambolo strategico ha una funzione primaria nell'impostare le clausole del patto narrativo, ma il terribile effetto di lettura delle *Benevole* non è veicolato solo da quella che Wayne Booth chiamerebbe la «retorica esplicita» del narratore, cioè i commenti, i giudizi, le apostrofi o comunque tutti gli interventi riconducibili alla categoria del *telling* (cfr. 1996: 17 e 176ss.). Perché il testo mette in atto una vera e propria *strategia della forma*: mobilita un insieme di procedimenti e di risorse formali che chiudono progressivamente il lettore in una gabbia senza uscita. Il dispositivo più evidente (comune anche agli altri due romanzi) è il monopolio assoluto del discorso da parte di un narratore dispotico, logorroico, che ci chiude progressivamente nel vicolo cieco epistemologico del suo punto di vista, costringendoci a condividere tutte le sue esperienze e i suoi stati mentali (più o meno alterati). Altrettanto importante (e a mio giudizio uno degli assi portanti del libro) è l'effetto di progressiva assuefazione che il lettore si trova suo malgrado a sperimentare con il procedere della vicenda. Nelle prime sezioni del romanzo ci sono scene davvero intollerabili, la cui oltranza espressiva è accompagnata dalle reazioni emotive e fisiologiche dello stesso Aue, non un mostro sadico ma appunto un essere umano *come noi*, che di fronte all'orrore estremo dello sterminio si sente male, vomita, cerca di purificarsi dal delitto facendo bagni caldissimi. Poi, a mano a mano che la macchina dello sterminio diventa sempre più funzionale e precisa, burocraticamente efficiente, nell'ottica di quelli che Hannah Arendt chiamava «massacri amministrativi» (1996: 295); a mano a mano che lo stesso protagonista cessa di star male e diventa un docile ingranaggio di questa macchina, un funzionario impermeabile alle emozioni e preoccupato solo di aumentare la "produttività" del lavoro forzato e della morte, allora anche il lettore si abitua gradualmente all'orrore e diventa uno spettatore sempre più distaccato e impassibile. Non a caso, una delle parti meno sconvolgenti del libro è quella ambientata nel punto più

profondo di questo inferno, Auschwitz, dove arriviamo con più di settecento pagine dietro le spalle, ormai assuefatti a un gigantesco meccanismo burocratico e industriale in cui le vittime non sono tanto corpi straziati ma numeri e percentuali sui libri contabili.

Qualcuno ha parlato giustamente di uno «straniamento alla rovescia» (Tirinzani De Medici 2012: 176): invece di straniare un contenuto familiare con la forma artistica, Littell familiarizza dall'interno un'esperienza estrema, che siamo abituati a considerare incomprensibile, oltre i confini dell'umano, massima espressione del "male assoluto". Mostra così che si tratta di un male umano e storico, fondato su premesse logiche ben precise e dotato di un significato assurdo per noi, ma del tutto chiaro ed evidente per chi operava all'interno di quel sistema.

Scrivendo *Le Benevole*, Littell ha commesso insomma una tale serie di azzardi da offrirci un caso esemplare per mettere alla prova il potere della retorica narrativa. Facile pensare che gli attacchi feroci subiti dal romanzo siano una ricaduta pubblica – e una conferma lampante – del suo perverso effetto di lettura. Innanzitutto, Littell ha consegnato al criminale tutte le chiavi del libro, scatenando l'indignazione di chi legge ancora in regime di «platonismo estetico» e considera inammissibile o blasfemo dar voce al crimine attraverso l'arte (cfr. Mazzoni 2011: 123ss.). D'altra parte, mescolando l'invenzione narrativa a un poderoso lavoro d'archivio, Littell ha finzionalizzato la zona più oscura della storia novecentesca dalla prospettiva "archeologica" di chi non ha potuto essere testimone diretto dei fatti. Ha poi esteso la portata dello sterminio oltre le categorie specifiche a cui viene solitamente ricondotto, cioè i carnefici nazisti e le vittime ebraiche, chiamando in causa tutti gli esseri umani o quanto meno la generalità dell'*homo europeus* (non a caso Aue è di origine franco-tedesca. Cfr. Luzzatto 2008: 223). Infine, ha strappato la Shoah a quel paradigma del sacro con cui tanto spesso è stata interpretata, alla luce di categorie teologiche (cfr. Mazzoni 2008: 235): ha secolarizzato e *profanato* Auschwitz, dicendo tutto ciò che sembrava indicibile e rendendo storico ciò che sembrava assoluto; e ha ricondotto «il massimo crimine nella storia dell'umanità» (Levi 1991: 5) al novero delle cose terrene, progetto e

opera di noi «fratelli umani». Al di là delle mille riserve che si possono nutrire sul romanzo, non si può negare che sia stato un atto di coraggio.

7. Congedo

Chiudo questa rassegna di romanzi criminali con alcune tesi conclusive, in forma volutamente schematica:

1) La narrazione può essere un'arma impropria, un formidabile strumento di potere nelle mani di chi sa usarla a suo vantaggio. I testi letterari ne offrono ovviamente l'esemplificazione più complessa e raffinata, e come tali possono offrire un paradigma e un modello di analisi generale, da estendere anche ad altri campi disciplinari;

2) In questo gioco di potere, la posizione del lettore è assolutamente cruciale. Il suo ruolo non si limita alle funzioni tradizionali che l'estetica della ricezione ha minuziosamente censito e descritto – la ricostituzione del senso, l'interpretazione, la proiezione identificativa –, ma chiama in causa il lettore in quanto soggetto storico, in quanto soggetto di desideri e di giudizi che viene chiamato a un'assunzione di responsabilità individuale e collettiva (perché purtroppo tutto questo «ci riguarda»);

3) Non è affatto vero che la retorica istituisce un sistema chiuso, autoreferenziale, o un predominio del discorso sulle idee. Ne sono prova romanzi come questi, nei quali l'estrema sofisticazione retorica apre continuamente il testo su un orizzonte extratestuale – morale, storico, politico – e mobilita la relazione dialettica tra testo letterario e realtà, finzione e storia, *mimesis* ed esperienza. E lo fa con tanta maggiore potenza ed efficacia quanto più i protagonisti finzionali sono personalità claustrofobiche, chiuse nelle loro ossessioni, quanto più gli scrittori giocano con le parole e investono sulle risorse della retorica, attingono alla tradizione letteraria per dare forma – con il linguaggio – alle strutture di senso della nostra vita.

Bibliografia

- Amis, Martin, *Money* (1984), trad. it. di Susanna Basso, *Money*, Torino, Einaudi, 1999.
- Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem* (1963), trad. it. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- Bagni, Paolo, *Come le tigri azzurre. Cliché e luoghi comuni in letteratura*, Milano, il Saggiatore, 2003.
- Battistini, Andrea – Raimondi, Ezio, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1984.
- Bertoni, Federico, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996 (nuova ed. Milano, Ledizioni, 2010).
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (1961 & 1983), trad. it. *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- Ceserani, Remo, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- Couturier, Maurice, *Roman et censure, ou la mauvaise foi d'Eros*, Seyssel, Champ Vallon, 1996.
- Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.
- Genette, Gérard, "La Rhétorique restreinte", in *Figures III* (1972), trad. it. "La retorica ristretta", *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens* (1976), trad. it., *L'atto della lettura: Una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino, 1987.
- Lausberg, Erich, *Elemente der literarischen Rhetorik* (1949), trad. it. *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969.
- Littell, Jonathan, *Les Bienveillantes* (2006), trad. it. di Margherita Botto, Torino, Einaudi, 2008.
- Luzzatto, Sergio, "Il libro in questione: *Le Benevole*", *Allegoria*, n. 58 (2008).
- Levi, Primo, *La tregua* (1963), Torino, Einaudi, 1997.
- Levi, Primo, *I sommersi e i salvati* (1986), Torino, Einaudi, 1991.
- Nabokov, Vladimir, *Lolita* (1955), trad. it. di Giulia Arborio Mella, *Lolita*, Milano, Adelphi, 1996.
- Manganelli, Giorgio, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994.

Mazzoni, Guido, "Il libro in questione: *Le Benevole*", *Allegoria*, n. 58 (2008).

Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.

Paulhan, Jean, *Les Fleurs de Tarbes, ou la Terreur dans les Lettres* (1941), trad. it. *I fiori di Tarbes, ovvero il Terrore nelle Lettere*, Genova, Marietti, 1989.

Tirinanzi De Medici, Carlo, *Il vero e il convenzionale*, Torino, Utet, 2012.

Trilling, Lionel, "The Last Lover. Vladimir Nabokov's *Lolita*", *Encounter*, n. 11 (1958).

L'autore

Federico Bertoni

Insegna Teoria della letteratura all'Università di Bologna. Si è occupato di teoria del romanzo, del realismo in letteratura, di estetica della ricezione, di letteratura della Resistenza, del rapporto tra letteratura e storia. Tra i suoi lavori: *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura* (1996&2010), *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà* (2001), *Realismo e letteratura. Una storia possibile* (2007). Ha curato l'edizione critica di Italo Svevo, *Teatro e saggi*, in *Tutte le opere* di Italo Svevo, edizione diretta da Mario Lavagetto per "I Meridiani" Mondadori (2004).

Email: federico.bertoni@unibo.it

L'articolo

Data invio: 30/03/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 31/05/2014

Come citare questo articolo

Bertoni, Federico, “«Reader! Bruder!» Retorica della narrazione e retorica della lettura”, *Between-Journal.it*, IV.7, <http://www.Between-journal.it/>